

Memorias de la basura: Carlos María Alsina y sus modos de representar la violencia del bussismo en Tucumán

CLAUDIO SEBASTIÁN FERNANDEZ

Resumen. El presente trabajo pretende dar cuenta de los modos en que la violencia política ejercida por los gobiernos de Antonio Domingo Bussi en Tucumán, tanto en su período de facto como cuando fue legitimado por el voto popular, impactaron en la poética del dramaturgo Carlos María Alsina, particularmente en dos de sus obras: *Limpieza* (1988) y *La guerra de la basura* (2001).

Palabras clave: Memorias - Tucumán - Teatro - Violencia

Abstract. This paper seeks to explain the ways in which political violence by governments Antonio Domingo Bussi in Tucumán, in the period of dictatorship as when it was legitimized by popular vote, impacted poetic playwright Carlos María Alsina, particularly in two of his plays: *Limpieza* (1988) and *La guerra de la basura* (2001).

Keywords: Memories - Tucumán - Theater - Violence

Desde hace ya algunos años me encuentro abocado a la reconstrucción de ese “teatro perdido” de los años setenta y ochenta en Tucumán, en la recuperación de sus restos, en la construcción de un archivo¹, en la identificación de rup-

¹ Se parte de una concepción de teatro como acontecimiento que desajusta cualquier noción de archivo que se formule desde el logocentrismo. El texto literario sería una *huella* más del acontecimiento, un *resto*, un fragmento de una totalidad *imposible* que solo puede hacer hablar a quién lo interpreta en la búsqueda de una re-construcción que carece de *original*. Archivar significaría, según lo proponemos, *reunir* las *huellas* de ese pasado en pos de dar lugar a re-construcciones de esa zona de experiencia desplazadas hacia el *por-venir*. Derrida, en su conferencia pronunciada en Londres y titulada “Mal de archivo. Una impresión freudiana” (1994),

turas y continuidades que iluminen los modos en que la violencia política se articula y se transmite de maneras más o menos diseminadas en las distintas poéticas teatrales que tuvieron lugar en la provincia. Carlos María Alsina es un referente ineludible a la hora de pensar esa transmisión. Sus obras están atravesadas por una mirada político-social que lo señalan como un “emprendedor de la memoria” (Jelin, 2002)², constructor de un “teatro urgente” en la provincia.

Dos son las obras teatrales que se analizarán aquí: *Limpieza* (1988) y *La guerra de la basura* (2001), procurando focalizar en la metáfora “basura” como construcción semántica fundamental en la representación de la violencia política para estas dos obras estrenadas con una diferencia de 14 años en la provincia.

Limpieza se estrenó en Tucumán en 1985 dentro del ciclo “Teatro Libre”, evento análogo al de “Teatro Abierto”³ que tuvo lugar en Buenos Aires. Se trata de una obra teatral en un acto, construida a partir de la investigación que realizara su autor sobre un suceso histórico ocurrido en la provincia, el 14 de Julio de 1977.

El entonces gobernador de facto, Antonio Domingo Bussi, había ordenado al jefe de policía “limpiar” la ciudad de los mendigos que se encontraban en situación de calle en la ciudad, con motivo de acercarse la fecha en que el presidente de facto, Jorge Rafael Videla, visitaría la provincia. Ante esta orden, el jefe

desarrolla algunas nociones que son claves para problematizar la cuestión del archivo. Partiendo de la palabra “archivo” que remite a la palabra *Arkhé*, señala las dos ideas que nombra: comienzo y mandato (1994: 2). Es decir que en la palabra archivo estarían implicados dos principios: “allí donde las cosas comienzan –principio físico, histórico u ontológico– más también el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social (...)” al que llama principio nomológico (1994: 2). De esto se desprende que todo archivo implica, además (y aún antes) de la reunión de aquello que remite a los comienzos (del teatro independiente en Tucumán, por ejemplo) la aplicación de ley archivadora que determina dónde (un domicilio), qué (documentos que se incluyen o no) y cómo (lógicas internas de ordenamiento). Son los “arcontes” aquellos que custodian los archivos pero además son los que tienen el “derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos” (Derrida, 1994: 3).

² Un “emprendedor de la memoria” es quien pretende el “reconocimiento social y de legitimidad política de una (su) versión o narrativa del pasado” (Jelin, 2002: 49).

³ Para ampliar información sobre Teatro Abierto, resulta interesante remitirse al texto de Irene Villagra *Teatro Abierto 1981: dictadura y resistencia cultural. Estudio crítico de fuentes primarias y secundarias*. La Plata: Al Margen, 2013.

de policía “cargó los mendigos en varios camiones y los arrojó en una zona inhóspita, monte adentro, en la localidad fronteriza con Catamarca llamada La Merced. Los mendigos fueron diseminados en un amplio radio y abandonados a su suerte” (Cossa en Alsina, 1988).

Es precisamente en este punto donde comienza a tejerse la trama de la obra, cuando los “mendigos”, “dementes”, “lisiados” y “retardados” se ven arrojados en la oscuridad de un campo, con los ojos vendados y oyendo como se aleja el helicóptero que los depositó en ese lugar. Se trata de ocho hombres y dos mujeres que presentan síntomas visibles de alguna patología psíquica o motriz. Son seres marginales, abandonados, solitarios, que en su mayoría no cuentan con nadie que reclame por ellos, salvo uno, al que llaman *Plaza*, que según se revela al final del texto, pertenece a una “buena familia” (Alsina, 1988: 105). A lo largo de la obra, estos hombres y mujeres, confundidos y sin referencias que les permitan retomar el camino a casa, evolucionan en dos planos: el de la realidad, atravesada por el hambre, el frío y algunos vagos recuerdos, y el de la ficción o fantasía que ellos mismos construyen como forma de eludir lo que realmente les sucede. Los mendigos juegan a “ser presidentes” (Alsina, 1988: 44) e incluso hasta formar un partido político propio de “los minorao” para participar en elecciones (Alsina, 1988: 48-51), inventan un “asado imaginario” del que comen todos, en una mesa muy fina mientras una de ellos, la *Muda*, oficia de “Mirtha Legrand” (Alsina, 1988: 68). En distintos momentos las situaciones viran hacia el desborde erótico, con acciones violentas canalizadas a través del juego sexual. Estas construcciones que generan los personajes se establecen como vías de escape, como fugas transitorias que se ven intermitentemente interrumpidas por mecanismos de la memoria que intentan dar sentido al “aquí y ahora” que atraviesan, que luchan por establecer puntos de referencias espacio-temporales: ¿de dónde vinimos? ¿Hacia dónde debemos caminar para llegar a la ciudad? ¿En qué mes estamos? ¿Cuánto falta para que el presidente se vaya de la provincia? Finalmente, luego de caminar por el costado de una ruta y habiendo sido vistos por un automovilista que los denuncia a la policía, los mendigos son sorprendidos por un helicóptero que los ilumina desde lo alto, para luego, progresivamente, ser eliminados uno por uno bajo el fuego de una metralleta. Los cuerpos quedan derrumbados en el suelo. Solo sobreviven *Plaza* y la *Muda*; el primero por ser, como se dijo, de una “buena familia”, y la *Muda*, por ser analfabeta y no saber

hablar, además de ser objeto de “diversión” de la policía, como advierte una de las voces en *Off* que reflejan las conversaciones de los asesinos del helicóptero.

La obra reconstruye con gran contundencia uno de tantos acontecimientos de desapariciones forzadas de personas que tuvieron lugar en Tucumán. El autor plasma en su relato los procedimientos característicos del ocultamiento y asesinato a civiles llevados a cabo durante la última dictadura en nuestro país: la utilización de la infraestructura del Estado, el asesinato a sangre fría y los medios orientados a la no aparición de los cadáveres ni de testimonios que den cuenta del genocidio.

Con respecto a la segunda obra que integra el *corpus*: *La guerra de la basura* (2001), se trata de una parábola política con tono satírico, escrita en 1996 y estrenada en la provincia de Tucumán el 29 de Mayo de 1999.

La obra, que está planteada con una estructura de siete escenas y sesenta y siete personajes, sitúa la acción en una montaña de basura ubicada en algún punto de los márgenes de la ciudad de San Miguel de Tucumán. Los personajes que habitan el basural son “cirujas” que viven de la recolección de basura: agrupados en función del tipo de residuos que recolectan, clasifican y venden, se denominan *Los Orgánicos*, *Los Vidrieros*, *Los Plásticos*, *Los Metálicos*, entre otros. Cada uno de estos grupos está liderado por un personaje que los representa, y sobre estos líderes se tensan las acciones principales de la trama. Por el otro lado están los *Empresarios*, el *Comisario* y sus *Custodios*, los *Periodistas* y sus *Camarógrafos*, el *Intendente* y sus *Secretarias*, el *Actor*, el *Obispo* y, finalmente, *El Duro* y sus *Secuaces*.

La obra se inicia durante un conflicto suscitado entre el Municipio y los empresarios recolectores de basura, quienes han dispuesto no recoger más los residuos de la ciudad hasta que el Estado les pague una suma de dinero que les adeuda. La ciudad se ha convertido, entonces, en un gran basural. La indignación de los vecinos crece y con ello, los empresarios ejercen su presión al *Intendente*, desgastando políticamente al gobierno. Sin embargo, los recolectores encuentran en estas circunstancias una forma de optimizar sus ingresos ya que, liberados de toda competencia, son ellos quienes deciden recorrer las calles recolectando los residuos para luego venderlos.

Los *Empresarios* se proponen entonces, reprimir a los *Recolectores* para que no entorpezcan el boicot, dejando que la basura colme la ciudad y, de ese modo, lograr que el caos social se produzca. El objetivo mayor es generar las condiciones para que regrese al poder estatal *El Duro*, un hombre que se encuentra escondido de la sociedad por tener que enfrentar problemas con la justicia, por delitos cometidos en el pasado, que, al parecer, fueron los motivos que lo alejaron de la función pública. La patronal del sector empresarial está dispuesta, además de fomentar el desorden y el caos social, a ejercer sus influencias sobre la Justicia para eximir al *Duro* de sus imputaciones, y manipular a la prensa amiga para “limpiar” su imagen. A cambio de ello le solicitan que, luego de retornar al poder, utilice sus influencias sobre la policía local para eliminar a los recolectores, que abone las engrosadas deudas que el Estado mantiene con los *Empresarios* y que “olvide” el dinero que estos últimos adeudan en concepto de impuestos. El *Duro* acepta el trato, con la mediación del *Obispo*, quien sostiene que “siempre dar una mano a otro ayuda” (Alsina, 2001: 141) y envía a sus *Secuaces* para que se infiltren en el grupo de recolectores y logren obtener información.

Como consecuencia, el *Duro* encuentra a los cirujas en el basural y los amenaza diciéndoles que si no salen por la buenas, morirán quemados “como basura”. Los únicos que se resisten son la *Transparente*, la *Papelera*, el *Decidor* y el *Encontrao*. Este último, personaje extraño que habla a través del *Decidor* y asume a lo largo de la trama el rol de líder espiritual del grupo, recomienda a las mujeres, ante esa situación límite, que se vayan y cuenten lo sucedido a “los que quieran escuchar” (Alsina, 2001: 174), mientras le pide al *Decidor*, su traductor, que lo apuñale y huya en busca de “Otro” a quien pueda “prestarle (su) Eternidad a cambio de la Palabra” (Alsina, 2001: 175. Paréntesis mío). El final llega con las llamas consumiendo todo el basural, donde yace el cuerpo del *Encontrao*.

Los personajes de esta obra son seres marginales, identificados absolutamente con el rol que desempeñan. El autor enfatiza esta alienación entre la persona y su trabajo, nombrando a cada uno de los personajes recolectores a partir de los residuos que recoge, o bien en función al lugar que ocupan en la sociedad: ninguno posee nombre propio. Los personajes presentan referencias claras con el contexto tucumano, siendo el *Encontrao* y el *Decidor* quienes portan una mística particular que coloca a los acontecimientos narrados en un plano simbólico mayor,

permitiendo así realizar lecturas más universales de las ideas que allí se cuentan. El *Encontrao* es un personaje que, como su nombre lo indica, fue hallado abandonado en la basura y cuidado por los recolectores; no habla hasta el final de la obra, sino que se expresa a través del *Decidor*: una especie de traductor del “oráculo” que transmite los mensajes que aconsejan y orientan al resto de los habitantes del basural. En la entrevista realizada⁴, Alsina señala: “en esos años me preguntaba si un personaje como Jesús naciera en esta circunstancia, donde no hay principios, donde no hay valores. Lo crucificarían. El personaje del *Encontrao* es una figura mística, que nació y murió varias veces”. El *Encontrao* es en quien el autor deposita la carga ética del grupo de marginados, a la vez que se constituye, con su sacrificio en manos del *Decidor*, al final de la obra, en el elemento que eleva el relato a un plano mayor que escapa a la coyuntura de referencia e instala una discusión moral en relación al valor de la vida, la defensa de la dignidad humana y el “vivir para contarlo” como forma de resistencia ante los potentes aparatos represivos del Estado.

Situándonos en el contexto de recepción de la obra, *La guerra de la basura* puede leerse como la versión ficcionalizada de los sucesos que tuvieron lugar con motivo del regreso de Antonio Bussi a la vida política de Tucumán en democracia, a finales de los ochenta. El propio autor señala en la entrevista realizada oportunamente: “forma parte de una época más compleja que la que hace referencia *Limpieza*; es más fácil oponerse a una dictadura, donde el enemigo es más visible, que oponerse a un ex dictador, a un genocida que fue elegido por el voto popular” (Alsina, entrevista 2012). La trama deja entrever las complejas relaciones existentes entre las distintas instituciones de la sociedad que permitieron su retorno, generando las condiciones de caos y desorden necesarias, a la vez que visibiliza la complicidad civil para con la dictadura y las políticas de memoria que estos agentes ejercen de cara a la sociedad. Las relaciones entre la policía, la Iglesia, la prensa y el empresariado local (principalmente referido a la industria azucarera y citrícola) son nombradas por el autor como el núcleo duro de corrupción encargado de garantizar el retorno del genocida al poder. Incluso, señala Alsina, aún hoy pueden observarse continuidades de ese proyecto, en funcio-

⁴ Entrevista semi-estructurada realizada el 28/8/12 al autor. Una hora y media de grabación de audio.

narios que pertenecieron a la gestión de Bussi y que todavía ocupan cargos públicos en la provincia.

Memorias de la basura

Alain Badiou sostiene que el teatro tiene como voluntad producir algo que nos aclare nuestra experiencia colectiva en la historia, "no en el sentido en que nos enseñan un saber, sino en el sentido de que nos muestra lo que son las grandes situaciones de la existencia y cómo se mueven los sujetos dentro de esas situaciones (2005: 130). Desde esta lógica, resulta necesario analizar las obras seleccionadas dentro del contexto socio-político instalado en la provincia en el momento en que ambas se pusieron en escena. El teatro presenta siempre una idea frágil que es completada por los espectadores en "convivio" (Dubatti, 2007). Generar un discurso en la escena, a partir del lenguaje teatral, significa abrir espacios de construcción de sentidos, espacios de disputas por la memoria, en los términos que lo enuncia Elizabeth Jelin:

(El) sentido del pasado es un sentido activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos, o contra olvidos y silencios. Actores y militantes "usan" el pasado, colocando en la esfera pública de debate interpretaciones y sentidos del mismo. La intención es establecer / convencer / transmitir una narrativa, que pueda llegar a ser aceptada (Jelin, 2002: 39).

Desde esta perspectiva, considerando las claras referencias que las obras presentan en relación a los contextos históricos que evocan, resulta posible pensarlas como lugares desde donde mirar críticamente la evolución del Bussismo como identidad política en Tucumán y su continuidad a lo largo del período que separa ambas puestas.

Emilio Crenzel señala que el retorno de Bussi a la escena política en democracia fue el resultado de una memoria favorable construida en relación a su gestión durante la última dictadura. ¿Cómo es posible elaborar positivamente el recuerdo de los años más oscuros de la historia de la provincia? ¿Cómo justificar

el plan sistemático de exterminio perpetrado por el Estado? Según Crenzel:

el votante bussista, en su versión “orgánica”, expresa ser portador de componentes de sentido centrales de la matriz político-ideológica de la dictadura de 1976, expresando (...) representaciones sociales (tales como): la defensa del “orden” y de la “lucha antisubversiva” (...) Por otra parte, los bussistas “intermitentes” (...) basan su adhesión a Bussi y a su partido a partir de una creencia en que éste reactive la economía provincial, genere empleo e impulse la obra pública (Crenzel, 2001: 278).

Estas representaciones sociales tuvieron lugar, según Crenzel, debido a una serie de condiciones específicas que dieron lugar a una mirada positiva sobre Bussi y su gestión: el haber sido nombrado comandante del “Operativo Independencia” por el gobierno democrático de Isabel Perón en Diciembre de 1975 y luego, sin interrupción, gobernador de facto en Marzo de 1976, debilitó las fronteras entre democracia y dictadura; por otra parte, el haber combinado “represión política con ‘acción cívica’ entre la población” y el haber tenido un “fuerte apoyo político y económico” de la conducción nacional permitió esta valoración positiva de su gestión (Crenzel, 2001: 280). Años después, en una provincia signada por la corrupción política, la crisis económica y social que privaba a la población de sus necesidades más elementales y la falta de legitimidad por la que atravesaba la clase política, estas representaciones sociales ganaron hegemonía y terminaron consagrando, hacia 1995 a Bussi como gobernador electo por el voto popular de la mayoría de los tucumanos.

Seguimos a Raymond Williams cuando postula que “la hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida (...) Es un vívido sistema de significados y valores (...) que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente” (Williams, 1980: 131). La hegemonía es un *proceso* cultural que se aleja de nociones tradicionales de dominación para pensar en aquellas dinámicas complejas de la vida de una sociedad. Toda hegemonía implica límites y presiones que se redefinen constantemente. Desde esta perspectiva, pensar en términos de representaciones sociales hegemónicas y contra-hegemónicas no implica cristalizar

oposiciones abstractas y estáticas, sino visibilizar procesos de construcción de esa cultura y las presiones de oposición que, en el algún punto, son definidas también por la propia hegemonía.

La parte más difícil e interesante de todo análisis cultural, en las sociedades complejas, es la que procura comprender lo hegemónico en sus procesos activos y formativos, pero también en sus procesos de formación. Las obras de arte, debido a su carácter fundamental y general, son con frecuencia especialmente importantes como fuentes de esta compleja evidencia (Williams, 1980: 135).

Las obras que integran el *corpus* de este trabajo se instalan, en este contexto, como representaciones contra-hegemónicas que intentan subvertir las memorias dominantes de cada período. Tanto *Limpieza* como *La guerra de la basura* se estrenaron en momentos clave de la vida política local. La primera fue puesta en escena por primera vez en 1985 y luego repuesta en 1986 y 1987. Estos años fueron muy importantes en la elaboración del pasado dictatorial y las disputas por la memoria quedan en evidencia si se observa que en 1985 se realizaron los juicios a los jefes militares y hacia Mayo de 1987 ya se habían aprobado las leyes de “Punto Final” (1986) y “Obediencia Debida” (1987) (Crenzel, 2001: 162). Bussi se presenta como candidato a Gobernador y Diputado Nacional por la provincia en 1987.

La guerra de la basura (2001), por su parte, se estrena en 1999, en oposición a la elección de Ricardo Bussi, hijo del genocida, como Gobernador de Tucumán. El estreno tuvo lugar una semana antes de las elecciones y consistió en un gran evento en donde fue convocado un importante número de actores y actrices, cantantes, músicos, bailarines, todos con el propósito de darle visibilidad al rechazo contundente de la comunidad artística local a la continuidad del bussismo en el poder estatal. Bussi fue derrotado en esas elecciones por Julio Miranda, candidato del Partido Justicialista.

La oportunidad de este “teatro urgente” que propone Alsina es un rasgo a tener en cuenta en las puestas del autor, dado que implican potentes procesos de construcción de sentido sobre el pasado reciente que se materializan en la escena

para producir efectos significativos en lo social.

En *Limpieza* (1988) el autor reconstruye los sucesos ocurridos en 1977, durante la dictadura de Bussi, referidos a la desaparición de los mendigos con motivo de la visita de Videla a la provincia⁵. Se propone problematizar un hecho histórico centrándose en la cara negativa del imaginario social en relación al “orden” que tanto realzaba la figura del entonces gobernador. Para Bussi la limpieza implicaba, además de pintar tanques de agua y aceras con los colores patrios, construir paredes para tapan las villas miserias, eliminar a la “subversión”, a los mendigos y a los enfermos mentales que se encontraban en situación de calle. El espacio de la puesta en escena estuvo concebido como un sitio vacío, con una penumbra azul interrumpida por la luz del seguidor que representa las luminarias del helicóptero desde donde se disparan las metrallas. Son pocos los elementos escenográficos miméticos. La escena es, en consecuencia, potencialmente análoga a de cualquier situación de secuestro, desaparición y asesinato en dictadura, solo que aquí se trata de sujetos que no son representantes de “la subversión” ideológica y política, sino hombres y mujeres marginados del sistema socio-económico por un Estado violento e inmoral. En este sentido, podríamos decir que el autor construye una narrativa “ejemplar” que trasciende las referencias al hecho histórico particular.

Un grupo humano puede recordar un acontecimiento de manera *literal* o de manera *ejemplar*. En el primer caso, se preserva un caso único, intransferible, que no conduce a nada más allá de sí mismo. O, sin negar la singularidad, se puede traducir la experiencia en demandas más generalizadas. A partir de la analogía y la generalización, el recuerdo se convierte en un ejemplo que permite aprendizajes y el pasado se convierte en un principio de acción para el presente (Jelin, 2002: 50).

El desconcierto espacio-temporal, el hambre, el frío, la violencia de los cuer-

⁵ Roberto Cossa escribe en el prólogo de la edición impresa de 1988, que Bussi debió considerar que tenía que mostrar al presidente Videla que visitaba la provincia, una ciudad ordenada, tranquila y limpia de “guerrilleros” (Alsina, 1988: 12), es decir, mostrar que la tarea que se le había encomendado se había cumplido.

pos y de la palabra y el posterior asesinato de los que podían contar la historia revela el *modus operandi* de la dictadura con el fin de sacar a la luz la contracara de la limpieza, el orden y la seguridad que en los imaginarios de los tucumanos se iba configurando. Tanto mendigos como subversivos pertenecen a la categoría de “basura” que debe ser erradicada de la provincia.

Por su parte, en *La guerra de la basura* el autor saca a la luz la maquinaria que permitió el regreso de Antonio Bussi a la esfera política. La idea de basura está construida a partir de un doble juego del lenguaje: por un lado se hace alusión a los residuos urbanos que los “cirujas” recogen y que los *Empresarios* no quieren que se recolecten, y por el otro, a los mecanismos “sucios” de los sectores de poder de la sociedad que preparan el retorno del *Duro* y que pueden interpretarse como la continuidad del “juego sucio”, ejercido de modo menos velado durante la dictadura. La regla estratégica parece ser: para limpiarse es necesario ensuciar sin ser visto. Este punto puede observarse en el siguiente fragmento:

Empresario 3: La ciudadanía necesita certezas, seguridades. ¡Necesitamos protección!

[...]

El Duro: Interesante. Y yo ¿en qué puedo ayudarles?

Empresario 3: ¡En limpiar la ciudad de estas ratas!

El Duro: Eso podría traerme nuevos problemas. Yo ahora necesito *limpiarme*.

Empresario 1: No es necesario que se haga ver. Oculto, como hasta ahora, puede manejar sus hilos... (Alsina, 2001: 142).⁶

O bien en el siguiente texto: *El Decidor*: “El momento es diferente. Quieren que vuelva pero *limpiándolo*. No hay mejor premio para un delincuente que el olvido de lo que hizo” (Alsina, 2001: 159).⁷

Si en *Limpieza* los “mendigos y dementes” eran la “basura” que el Goberna-

⁶ El énfasis mío.

⁷ El énfasis mío.

dor debía “limpiar”, en *La guerra de la basura* el sentido está desplazado: estos hombres y mujeres son “las ratas” que viven y comen de la basura y que deben ser neutralizadas para garantizar que la suciedad inunde las calles. Solo así se hará necesaria la limpieza, aunque esta vez sea en su acepción más literal. *El Duro* podrá “limpiarse” de los delitos del pasado siempre que el concepto de basura se aleje de la idea de genocidio y se acerque a la de limpieza de residuos urbanos y al control de la mendicidad callejera. Crenzel señala, al analizar algunos testimonios de quienes votaron a Bussi como gobernador en 1995⁸ que:

Su recuerdo de la participación de Bussi en el combate antsubversivo se articula con ansiedades y temores provenientes del presente.

Así, tienden a fundir, en un discurso único, la valoración de la noción de seguridad en el marco cognitivo del discurso antsubversivo, con el reclamo actual de restaurar ciertas formas de convivencia social, ahora alteradas (Crenzel, 2001: 61).

Si en *Limpieza* la operación discursiva que vincula el constructo limpieza-basura con los delitos de lesa humanidad cometidos por Bussi en dictadura es la metáfora, en *La guerra de la basura* predomina la metonimia. En la primera, el término “limpieza” se enuncia en el título de la obra y desde allí construye la idea de los linyeras como basura. En *la guerra de la basura* la metáfora se debilita y los términos “limpieza” y “basura” se acercan a sus acepciones más literales: los residuos que inundan las calles. No obstante, metonímicamente, el autor genera, al nombrar a los recolectores con apodos acordes a los residuos que juntan: los *Orgánicos*, los *Papeleros*, *Plastiquito*, etc., el puente semántico que une a los rebeldes con la basura, y al resto de los personajes con sus roles sociales: los *Empresarios*, el *Obispo*, el *Duro*. Alsina visibiliza, de esta manera, la estructura de relaciones y complicidades que posibilitaron el retorno de Bussi a la gobernación, en una narrativa ejemplar que une el pasado con el presente y el futuro. El

⁸ Se refiere, en este caso, a los votantes de sectores medios y altos de la pirámide social, de más de treinta años y que moran en la capital provincial, haciendo hincapié en los aspectos ordenancistas del gobierno de facto encabezado por Bussi.

desplazamiento poético a partir de la metáfora de la basura que se observa entre una y otra obra de Carlos Alsina deja al descubierto el proceso social de positivización que el votante de Bussi hace sobre el período de este último como gobernador de facto y le da carácter de *metáfora epistemológica* (Eco, 1984: 88-89)⁹ sobre los contextos socio-políticos del Tucumán en esa temporalidad.

Otra noción a considerar es la que encierra el término guerra. En *Limpieza* el asesinato tiene lugar a partir de un deliberado abuso de poder sobre seres sin posibilidad de defenderse, enmarcado en las potestades de los poderes del Estado dictatorial para aniquilar sin dar demasiadas explicaciones. El discurso del autor, en este sentido, intenta poner el eje en la idea de una guerra desigual, en la idea de una *guerra sucia*, en los términos que la enuncia Martín Andersen (2000), quien considera que cuando los militares tomaron el poder en 1976 en Argentina, la amenaza de los guerrilleros a los militares ya había sido eficazmente aniquilada y por lo tanto el argumento de una “guerra” no fue más que una construcción entre distintos sectores de la sociedad civil y militar para justificar el genocidio y la transformación cultural a través del miedo (2000: 27).

En el caso de *La guerra de la basura*, los bandos aparecen muy diferenciados y la organización de los recolectores no llega a configurar la estructura de un grupo guerrillero. La condición de rebeldes al orden los ubica en la posición de subversivos¹⁰, aunque no de soldados: se trata de víctimas civiles en situación de completa indefensión; los núcleos de poder en este caso apelan a ciertas estrategias de enmascaramiento de la violencia ante la mirada social ya que el contexto ha cambiado y el asesinato a sangre fría no cuenta con las protecciones propias de la dictadura.

⁹ El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como ‘metáfora epistemológica’, es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad (Eco, 1984: 88-89).

¹⁰ El Intendente se refiere ellos diciendo: “no permitiremos que una chusma de forajidos infiltrados subvierta la tranquilidad de esta maravillosa geografía bendecida por la Providencia” (Alsina, 2001: 137).

En ambas obras, el mito de la *guerra sucia* es reforzado al construir un poder político-económico-militar que posee las armas, los “luchadores sucios” y que ocultan ante la opinión pública los verdaderos motivos de la represión y el genocidio, disfrazándolos de políticas normalizadoras por parte del Estado. Es la figura de la “víctima” y no la del “derrotado” la que prevalece.

Hablar de guerra en la literatura testimonial siempre es complejo ya que significa visibilizar configuraciones discursivas que suponen explicar la lucha armada de los setenta en términos de ganadores y perdedores, poniendo en crisis la noción de víctima (Nofal, 2012: 18). Si miramos Tucumán resulta más complicado aún, por las resonancias de los juicios por delitos de lesa humanidad, en donde la argumentación recurrente de los imputados fue precisamente explicar la represión como una guerra en donde al enemigo no se lo secuestraba, sino que se lo capturaba¹¹. En un terreno de *disputas por las memorias* (Jelin, 2002) cualquier análisis en este sentido introduce diferencias en relación a las argumentaciones jurídicas, pero a la vez habilita espacios de escucha para aquello que se dice en secreto y en voz baja entre los testigos¹².

Algunas reflexiones finales

Las obras que se han analizado en este trabajo revelan la importancia del teatro en los procesos de construcción de memorias de una sociedad. Los trabajos de la memoria, como los enuncia Elizabeth Jelin, implican espacios de confrontación, de disputas por imponer unos sentidos sobre el pasado por sobre

¹¹ CAUSA: “VARGAS AIGNASE GUILLERMO S/ SECUESTRO Y DESAPARICION”. Los alegatos de la defensa, especialmente los alegatos de los dos imputados estuvieron centrados en la idea de guerra. En Tucumán había una guerra y los militares actuaron en defensa de la “patria”. “Estábamos en guerra”. “En la guerra no hay allanamientos ni órdenes previas, hay golpes de manos en guaridas y trincheras (...) a un individuo no se lo detenía, se lo capturaba” (Bussi 07/08/08) Contrapuesto a este discurso el Fiscal Terraf negó sistemáticamente la validez de este concepto. En cuanto a la acusación de haber parodiado una supuesta libertad es importante ver cómo se manejó, desde la defensa la posibilidad de una venganza a manos de “Montoneros”, ERP o PRT (indistintamente) a causa de la delación de la víctima. (Nofal, 2012: 12)

¹² Los trabajos de Rossana Nofal sobre los “Cuentos de guerra” (2012) aportan importantes reflexiones en este sentido.

otros, por lograr la hegemonía de un relato. Las experiencias traumáticas generadas por la última dictadura cívico-militar en Argentina fueron vividas hacia el interior del país con sus propias particularidades y Tucumán constituyó un polo muy importante en lo que los genocidas llamaron la lucha antisubversiva. Cuando la población de Tucumán le otorga por medio del voto popular a Bussi el cargo de gobernador de la provincia, de algún modo, como lo explica Alsina en la entrevista realizada oportunamente, legitima su accionar en la dictadura: legitima el secuestro de personas, la tortura, el asesinato, la desaparición perpetradas desde el Estado. ¿Cómo entender este fenómeno social? La respuesta que se ha preferido aquí es la de Crenzel, que considera que se trata del resultado de un proceso de luchas por la memoria que derivó en un relato que “positivizaba” ciertas cualidades de Bussi, como ser sus concepciones de “orden” “limpieza” y “seguridad” y que en el contexto de “desgobierno” que se vivía en la provincia a mediados de los noventa, dio lugar a su retorno como gobernador.

Alsina, por su parte, resulta ser un “emprendedor de la memoria” (Jelin, 2002), un autor con una sensibilidad especial a la hora de percibir estas disputas y reconocer la necesidad, o más bien, la “urgencia” de producir discursos que intervengan contundentemente en la esfera social para dar forma a las representaciones que se tienen del pasado reciente de la provincia. En *Limpieza y La guerra de la basura* el autor pone en crisis la representación de Antonio Bussi como “ordenador” del caos, negativizando lo que otros señalan como virtud. Devela, mediante la metáfora y la metonimia, respectivamente, lo que implicó la “limpieza de lo indeseable (la subversión)” durante la dictadura y los modos en que se organizó la “limpieza de su propio nombre” (El de Antonio D. Bussi), ya en democracia. Alsina no solo escribe literatura. Es un militante de la escena: al enterarse que Bussi se presentaría como candidato a gobernador en 1987, pugnó por representar *Limpieza* en alguna de las salas oficiales y hasta en la plaza Independencia (la plaza central de Tucumán) sin éxito ante la negativa de las autoridades provinciales y universitarias; *La guerra de la basura*, por su parte, fue un evento multitudinario realizado en un club deportivo, con la idea de repudiar la continuidad, hacia 1999 del proyecto bussista en Tucumán. Enfáticamente comprometido con Tucumán, Alsina aún hoy sigue mirando la cotidianidad de la provincia y se rehúsa, como el mismo afirma a aceptar la repetición de la historia, a la que califica como “la peor de las tragedias humanas”. Carlos María

Alsina sigue preguntándose por qué siempre vuelve Tucumán, después de sus largas estadias laborales en Europa. Su respuesta es por ahora simple: “vuelvo a Tucumán para transformar algo, para nutrirme de la vitalidad de los latinoamericanos, para escribir sobre mi provincia y sentir que es el teatro más universal que puedo producir”.

Bibliografía

- Alsina, Carlos María (2006): *Hacia un teatro esencial*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- (1988): *Limpieza*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- (2001): *Teatro*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- (2012): Entrevista inédita realizada por Claudio Fernandez el 28/08/12.
- Badiou, Alain (2005): *Imágenes y Palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Gerardo Yoel, (Comp.). Buenos Aires: Manantial.
- Crenzel, Emilio (2001): *Memorias enfrentadas: el voto a Bussi en Tucumán*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Derrida, Jacques (1994): “Mal de Archivo. Una impresión freudiana”. (Trad. Al Español Francisco Vidarte para la Edición digital de *Derrida en castellano*. En línea <http://www.jacquesderrida.com.ar/>)
- Dubatti, Jorge (2007): *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia y subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Eco, Umberto (1984): *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Jelin, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Nofal, Rossana (2012): “Los cuentos de guerra y sus metáforas en la escritura testimonial argentina reciente” en *Congreso; XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. (Trabajo inédito, cedido por la autora)
- Williams, Raymond (1980 [1977]): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.